

HERBERT HRACHOVEC

ORNAMENT UND VERSPRECHEN

Die Zukunft einer Regression

Wien um die Jahrhundertwende - ein gewagtes Thema. Denn anstelle einer adäquaten Auseinandersetzung mit Geschichte drängen sich eine Reihe weniger beschwerlicher Einstellungen auf. Es gibt z.B. noch genügend Material, das erst einmal zu inventarisieren ist. Diese Archivarbeit hat einen besonderen Reiz: was sie zu objektiven Daten des historischen Wissensbestandes macht, ist für den Sammler noch ein Rest lebendiger Geschichte. Dabeizusein, wenn eine Epoche endgültig in die Vergangenheit übergeht, ist aber keine günstige Ausgangsposition für die Frage, was sie für die verwandelte Gegenwart bedeutet. Vielleicht liegt dieser Übergang schon hinter uns, dann folgt ihm eine andere Behinderung. Das Inventarisierte kann sich sehen lassen, der Historiker wird zum Handlanger der Tourismusindustrie. Wien um 1900 ist noch nahe genug, um primäre Quellensicherung zu erfordern, und doch schon weit genug entfernt, um Nostalgiebedürfnisse befriedigen zu können. In beiden Fällen ist keine sinnvolle Auseinandersetzung erforderlich. In diesem Klima entstehen Zweifel, inwiefern sie überhaupt möglich ist. Der historischen Rückblicken inhärente Nihilismus wird akut. Die Beobachtung, daß sich das Milieu der Jahrhundertwende zu einem Schauobjekt des internationalen Fremdenverkehrs (aller Qualitäts- und Preisklassen) verwandelt, hat das Geschichtsbewußtsein vieler Betroffener gespalten. Identifikation mit dem Verschwindenden verbindet sich mit dem Hohn auf die neugeschaffenen Surrogate zu einer bitterbösen Mischung. Ein produktiver Zugang zum Thema "Wien um 1900" ist gegen die Tendenzen der bloßen Archivierung, der Fremdenverkehrsgeschichtsschreibung und der Auflösung des historischen Bewußtseins zu erarbeiten. Die Voraussetzungen, unter denen jede historische Untersuchung steht, sind in diesem Fall nicht selbstverständlich. Es ist notwendig, sich ihrer eigens zu erinnern.

Nach einer Grundregel der Hermeneutik kann die Beschäftigung mit der Vergangenheit nur innerhalb einer Spannung zwischen vorausgesetztem Interesse und Lernbereitschaft fruchtbar werden. Jedes historische Forschungsprogramm ist sowohl von Entdeckungsfreude, als auch von der Blindheit einer bestimmten Position bestimmt. Was heißt das im konkreten Fall? Ein unumgängliches Interesse am Wien der Jahrhundertwende ist die Untersuchung der Entstehungsbedingungen seiner kulturellen Avantgarde mit ihren bekannten Auswirkungen im Lauf der folgenden Jahrzehnte. Untersuchungen unter diesem Vorzeichen haben jedoch, was ihre Verankerung in der Gegenwart betrifft, ein besonderes Problem: der Umbruch, dem das Interesse gilt, scheint eben jetzt in eine kritische Phase seiner eigenen Geschichte eingetreten zu sein. Der avantgardistische Impuls hat nach mehreren Radikalisierungen und Popularisierungen die Verbindlichkeit verloren, die bisher den Rückgriff hinter ihn (auf die Denk- und Formenwelt des 19. Jahrhunderts) blockierte. Die Selbstverständlichkeit, mit der der Umbruch zu Beginn des Jahrhunderts als Fortschritt angenommen worden ist, beginnt zu verschwinden. Die sogenannte "Postmoderne" besteht stellenweise in einer Neuauflage des Historismus, der nach der Diagnose der Moderne selbst schon eine Summe fragwürdiger Neuauflagen war. Das Interesse an der Jahrhundertwende wechselt plötzlich das Vorzeichen: es gilt nicht mehr der Entstehung des Neuen, sondern der Wiederentdeckung des Zurückgelassenen. Als Konsequenz verschwimmen die Konturen der hermeneutischen Situation: Im Umgang mit dem Beginn eines Prozesses, dessen Wirksamkeit gerade verblaßt, bietet kein fixes Interesse einen Halt. Das verschärft die nihilistische Tendenz. Die Nachzeichnung des Siegeszugs der Avantgarde und - nach ihrem Scheitern - das Rückwärtstasten auf den Spuren, die sie gezogen hat, kommen einander überkreuz. Unter diesen Voraussetzungen greift es zu kurz, das Wien der Jahrhundertwende selbstgefällig als Milieu zu betrachten, aus dem wesentliche Anstöße für das 20. Jahrhundert kamen. Die

377

Diskreditierung der Moderne erfordert eine Revision des Blickpunktes. "Wien" ist in dieser komplexen Konstellation eher eines der Kennworte für die Koexistenz der Widersprüche in der alten Ordnung mit dem Widerspruchsgeist der neuen. Das Thema ist gewagt, sofern die so entstehende Verwirrung nicht ausgeklammert wird.

Muß das so kompliziert sein? Zur Nacherzählung von Begebenheiten und zur Schilderung vergangener Zustände sind die Skrupel entbehrlich. Doch etwas geht dabei verloren: die Möglichkeit, der Vergangenheit ein echtes Mitspracherecht an den gegenwärtigen Problemen einzuräumen. Nur im Rahmen doppelseitig ungesicherter hermeneutischer Anstrengung läßt sich etwas von der Geschichte lernen. Eine solche Chance ist nicht nur vom

Positivismus, sondern selbst von Exponenten des historischen Denkens bestritten worden¹. Wenn sie recht haben, reduziert sich Geschichte zum Zeitvertreib. Vielleicht steht das bevor, einstweilen ist die anspruchsvollere Konzeption von Geschichte noch einen Versuch wert. Die Diskussion über die Berechtigung des Ornaments eignet sich gut zur Demonstration der verwickelten Zusammenhänge. Die Front bedeutender Wiener Künstler und Theoretiker gegen das Ornament ist wohlbekannt (A. Loos, K. Kraus, L. Wittgenstein). Ich werde sie nicht ein weiteres Mal nachzeichnen, sondern fragen, was aus den jüngsten Entwicklungen in populärer Kunst, Architektur und Kulturphilosophie einerseits für diese Einstellung, andererseits für die historische Behandlung dieser Einstellung folgt. Als Ergebnis ist kein Stück historischer Forschung zu erwarten. Die Überlegungen sollen das Terrain erforschen, auf dem man gegenwärtig fruchtbar nach dem Beitrag Wiens zum 20. Jahrhundert fragen kann.

Die eingespielte Auffassung über das Ornament im Historismus besagt, daß es Symptom einer Regression ist. Zuletzt siegt die unverhohlene Macht des nicht hinter schönem Schein versteckten kapitalistischen Zweckdenkens. "Der Historismus ist letzten Endes der Versuch, die vom Kapitalismus hervorgerufene Spaltung von Nutzen und Schönheit durch eine Regression zu versöhnen oder zumindest zu verschleiern. Es soll künstlich ein vorkapitalistischer Zustand suggeriert werden, in dem

378

die Auflösung der Architektur noch nicht stattgefunden hat."² Die Entstehung der Moderne läßt sich als schrittweise Entlarvung dieses Widerspruchs begreifen: "Der Widerspruch, jahrzehntelang mit dem Kitt der regressiv angeeigneten Vergangenheit überklebt, trat immer stärker zutage, sei es als hohle Maske oder als radikale Demaskierung."³ Die Berechtigung solcher Analysen steht außer Zweifel. Der nächste Abschnitt verfolgt sie bis zur Legitimation des Funktionalismus. Doch der ist selber eine historische Größe. Die Widersprüche, die man in der guten Hoffnung, ein Mittel gegen sie gefunden zu haben, am Historismus rekognoszierte, könnten sich als vergleichsweise adäquate Reaktionen auf die herrschenden Verhältnisse erweisen. Ihre Beseitigung ist vielleicht weder möglich noch wünschenswert. Die Front gegen das Ornament gerät ins Wanken. Entsprechend ändert sich die historische Einbettung der Gegenwart: der Historismus wird vom Feindbild zum Vorbild (3. Abschnitt). Solche Umsprünge machen Geschichtsschreibung zu einem äußerst instabilen Projekt. Positiver ausgedrückt: Geschichte bleibt lebendig, solange sie umgeschrieben werden kann. Im 4. Abschnitt wird das Ornament als Muster einer solchen Umgestaltung vorgestellt. Das Resultat: Historische Auseinandersetzung führt nur dann nicht zur Wiederholung der alten Fehler, wenn sie die Phänomene so zerlegt, daß sie über den Rahmen des von ihnen Bekannten hinausweisen. Zukunft ist nicht zuletzt die Möglichkeit, mit verfügbaren Informationen neue Fehler zu machen.

Verbrechen

Den Attacken auf das Ornament und ihren späteren Umkehrungen geht ein gewisses Verständnis allgemeiner Eigenschaften des umstrittenen Themas voraus. Es muß sich in neutralen Termini erfassen lassen. Eine verbreitete Möglichkeit, der ich mich der Einfachheit halber anschließe, bietet die Linguistik. Joseph Rykwert gibt alle Bestimmungsstücke, die zur Definition des Ornaments (in der Architektur) gebraucht werden: "Diese künstliche

Beschäftigung der Verwandlung roher Materie in eine gebaute Aussage muß sich nach den Regeln eines bestimmten Spiels richten. Offensichtlich ist sie in gewissem Sinn ein syntaktisches Verfahren, um Elemente bestimmten Regeln gemäß anzuordnen.⁴ Das Kunstwerk entsteht aus der Gestaltung von gewähltem Material nach vorgegebenen Gesichtspunkten. An diesem (altvertrauten, extrem schematischen) Bild kann man den Sinn von "Ornament" erläutern, den A. Loos und K. Kraus voraussetzen. Ornamente sind Gebilde, die nach syntaktischen Gesichtspunkten entstehen *ohne* einen Beitrag zur "Aussage" des ganzen Werkes zu machen. Zierleisten, Koloraturen, Stickereien sind nach Gesetzen produziert, die auf die Symbol- und Gebrauchskontexte des Gegenstands, dem sie appliziert sind, nicht differenziert Bezug nehmen. Es kann bedeutsam sein, daß ein Werk geschmückt ist, sobald die Einzelheiten aber etwas bedeuten, ist der Schmuck nicht mehr bloßes Ornament, sondern integraler Teil eines umfassenderen Sinns. Der Modernismus hat die Vielschichtigkeit möglicher Mitteilungen polemisch auf eine Hauptaussage und unnötiges Beiwerk reduziert. Die von ihm isolierten Ornamente per se sind sinnlos wie uninterpretierte Zeichenketten (Daß Ornamente in dieser Isolation betrachtet und beurteilt werden können, ist eine Folge der überhandnehmenden Widersprüche des kritisierten Historismus). Während in der ästhetischen Analyse das Augenmerk gewöhnlich dem Zusammenspiel "syntaktischer" Regeln mit den behandelten Inhalten gilt, fehlt am so verstandenen Ornament gerade dieser Zusammenhang. Es kommt am Gegenstand vor, ohne ihn im Ganzen zu gestalten oder in seiner Verwendung eine nützliche Rolle zu spielen. Schon die klassische Kunstauffassung hat Schwierigkeiten, damit richtig umzugehen. Kant, Schiller, Hegel und Schelling bestimmen (mit verschiedenen Akzenten) das Schöne als Durchdringung von Zweck und Mittel, Begriff und Gegenstand, Geist und Natur. In linguistischer Terminologie: von einem gelungenen Kunstwerk wird verlangt, daß seine Formensprache dem verwendeten Material und dem angezielten Zweck entspricht. Der syntaktischen Autonomie des Ornaments muß diese Lehre notgedrungen mit Mißtrauen begegnen.

Das Ornament bezeichnet eine Diskrepanz. Diese deskriptive Annäherung läßt das Urteil offen. Die interne Abstimmung von Syntax, Semantik und Pragmatik, als die ein Kunstwerk aufgefaßt werden kann, weist Bruchstellen auf. Eine davon markiert das Ornament, sofern es die von unmittelbaren inhaltlichen Kontrollen des Materials und der Zweckrationalität unabhängige Demonstration eines Formenspiels ist. Das derart definierte Phänomen wird unterschiedlich eingeschätzt: als Luxus, Leerlauf und zwischendrin, beim Versuch, neutral zu bleiben, als Merkzeichen der Tatsache, daß Form und Inhalt sich oft nicht ohne Rest ergänzen. Von dieser Seite her gesehen ist die fugenlose Übereinstimmung der Ausdrucksform mit dem Mitzuteilenden jener Grenzfall der Mitteilung, in dem es gelingt, die Eigengesetzlichkeit beider Komponenten des Werkes auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Solche Werke bieten von sich her keinen Anhaltspunkt zur Entwicklung von Widersprüchen. Ein Ideal des vollkommenen Kunstwerks besagt, daß es in sich selber ruht. Sein Sinn erfüllt sich in der adäquaten Gestaltung des Inhalts. Im Verhältnis zur unvollkommenen Umwelt ist es gewissermaßen als Ganzes ein Ornament höherer Ordnung. Anders die Produkte, die sich des Ornaments bedienen. Sie sind Gestalt gewordene gute Vorsätze, zur Schönheit zu gelangen. Solange sie sich nicht am Werkstoff bewähren, bleiben sie Absichtserklärungen mit ungewisser Legitimation. "Entwerfen schließt immer die bewußte oder halb-bewußte Anfertigung einer Form oder von Formen mit ein; das kann nicht ohne Einfluß von Kunstfertigkeit geschehen."⁵ In vielen Epochen ist die Demonstration dieser Kunstfertigkeit im Ornament ein unschuldiges Vergnügen oder sogar eine unerläßliche, sozial verankerte Verpflichtung des Künstlers gewesen. Im Historismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird sie

höchst problematisch. Die neutrale Grundfigur, die eben zur Verdeutlichung des Ornaments am Kunstwerk diente, unterliegt einer epochenspezifischen Prägung. Je weniger die Widersprüche der Gesellschaft sich in einem bruchlosen Kunstwerk vorübergehend versöhnen lassen, desto aufdringlicher werden die unvermeidlichen Bruchstellen geschmückt. Gesteigerte Kunstfertigkeit wird als

381

Ersatz für die Integrität der ästhetischen Sphäre verkauft. Hinter dieses Urteil der Proponenten der Moderne zurückzufallen, wäre eine lächerliche Wiederbelebung entkräfteter Programme.

„Ein jedes kunstwerk hat so starke innere gesetze, daß es nur in einer einzigen form erscheinen kann.“⁶ Das Ornament markiert die Unfähigkeit, diese Maxime rigoros durchzuhalten. "Ornamentlosigkeit ist ein zeichen geistiger kraft.“⁷ Adolf Loos greift auf die Tradition zurück, in der das Kunstwerk seine Bestimmung nur erreicht, wenn es Form und Inhalt versöhnt. Sein Fortschrittsglaube ist stark genug, um ihn darauf vertrauen zu lassen, daß eine von ihm angekurbelte Kraftanstrengung ausreicht, um die Kunst vor dem Verfall zu retten. "Seht, das macht ja die Größe unserer zeit aus, daß sie nicht imstand ist, ein neues ornament hervorzubringen. Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen.“⁸ Den Glanz bezieht dieser Aufruf zur Überwindung des Zwiespalts, in den die Kunstwerke des Historismus geraten waren, von einer Steigerung der Exklusivität. Der Glaube an die Dynamik der Geschichte und eine pädagogische Funktion der Aristokratie erlauben, daß Loos die Ornamente früherer Epochen gutheißt und für die Gegenwart den mächtigen und weisen Lehrer markiert: "Ich predige den aristokraten, ich meine die menschen, die an der spitze der menschheit stehen und doch das tiefste verständnis für das drängen und die not der untenstehenden haben.“⁹ Die Lehre, die er verbreitet: "Evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande.“¹⁰ Das Bild, in das die Kritik am Ornament so effektiv paßt, ist die lineare Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zu immer größerem Reichtum und Kultur: "Die nachzügler verlangsamten die kulturelle entwicklung der völker und der menschheit, denn das ornament wird nicht nur von verbrechem erzeugt, es begeht ein verbrechen dadurch, daß es den menschen schwer an der gesundheit, am nationalvermögen und also in seiner kulturellen entwicklung schädigt.“¹¹ Die Doktrin vom verbrecherischen Ornament ist in den allgemeinen Fortschrittsglauben eingeschrieben. Und wie der Anspruch, aus der Geschichte

382

lernen zu können, mit dessen Abgesang in eine tiefgehende Krise gerät, wird die orthodox-moderne Einstellung zum Ornament von einem moralischen Imperativ zu einer selbst umstrittenen Gegebenheit. Das vorhin ausgesprochene Verbot, zum Historismus zurückzukehren, gerät ins Wanken.

Versprechen

Meistens wird übersehen, daß Adolf Loos' "Ornament und Verbrechen" eine äußerst ironische Schrift ist. Im Kontext der Propagandafeldzüge für den Internationalen Stil ist aus dem Aufsatz ein Manifest des Funktionalismus geworden. Doch der Titel alleine sollte aufmerksame Leser bereits davon abhalten, den Essay ganz ernst zu nehmen. Die Überzeichnung der drohenden

Gefahr ist eine versteckte Spitze gegen den eigenen moralischen Eifer. Die ganze Wahrheit schließt mit ein, daß über der Kritik am Historismus nicht vergessen wird, wie die "heilige" Empörung des Kritikers über ihr Ziel hinausschießt. Viele Entwürfe von Loos zeigen dieselbe Ironie. Robert Venturi und Denise Scott Brown weisen zu Recht darauf hin: "Adolf Loos verurteilt das Ornament, dennoch verwendet er schöne Muster in seinen eigenen Entwürfen und er hätte das großartigste - freilich ironische Symbol in der Geschichte der Wolkenkratzer errichtet, wenn er den Wettbewerb der Chicago Tribune gewonnen hätte."¹² Eine griechische Säule als Form eines modernen Bürogebäudes verletzt offensichtlich die Forderung nach genau auf die Funktion abgestimmter Gestaltung. Sie kehrt sich gleichermaßen gegen die Schlagworte von Funktionalismus und Historismus. Einerseits ist sie weit vom Bauhausstil entfernt, andererseits wird die überlieferte Gestalt, von der Sicherheit ausgehen sollte, im neuen Kontext zum Ärgernis und Anlaß ernüchterter Erinnerung. "Ornament und Verbrechen" ist nicht so eindeutig, wie man es gerne gelesen hat. Das Verhältnis zwischen traditionellem Kunstgenuß und Gebrauchsgegenständen, Aristokratie und Industrie ist keineswegs linear (Richard Wagner gilt als zeitgemäß). Damit stoßen

383

wir auf einen neuralgischen Punkt hermeneutischer Methodologie. Mit wachsendem historischen Abstand vermehrt sich auch das Wissen um die Ausgangsposition. Zusammen mit dem Postulat, Geschichte sei von einem Interessenstandpunkt aus zu betreiben, ergibt das eine grundlegende Schwierigkeit. Ein Text ist nur wirksam, wenn er in eine bestimmte Richtung führt, doch Geschichte besteht geradezu darin, daß sie solche Wirksamkeiten auf die Dauer relativiert. Eine mögliche Reaktion: neue, unverbrauchte Interessen reklamieren und darauf vertrauen, daß man ihre Relativierung nicht erlebt. Eine andere, nicht so hemdsärmelige Reaktion versucht mit dem doppelten Wissen um die Einmaligkeit und Überholbarkeit zeitgebundener Entscheidungen umzugehen. Konkret: Die neuen Gesichtspunkte, unter denen wir A. Loos zu betrachten begonnen haben, sind die Vorurteile der Gegenwart. Der Umschwung enthält mehr, als eine eben jetzt naheliegende Kurskorrektur. Wenn Geschichte etwas lehrt, muß es auf beiden Seiten der Entwicklung liegen.

Um die Implikationen des Blickwechsels zu erfassen, ist zuerst ein Bild der gegenwärtigen Architekturdiskussion zu zeichnen. Was angeblich voraussetzungslos-sachlicher Umgang mit Werkstoffen und Funktionen war, wird heute als Vorherrschaft eines spezifischen Paradigmas, der frühmodernen Industriearchitektur, durchschaut. Die Bedürfnisse, für die gebaut wird, erwiesen sich als komplizierter, als dieses Muster verkraften konnte. Seit den 60er Jahren wurde immer deutlicher, daß der puristische Imperativ seine eigene, in der Auseinandersetzung mit dem Historismus erworbene, Blindheit mit sich führt. Das Gegenprogramm lautet: "Architekten können es sich nicht mehr leisten, von der puritanischen moralischen Sprache der orthodox-modernen Architektur eingeschüchtert zu werden. Ich habe zusammengesetzte Elemente lieber als reine', kompromißbereite lieber als ,saubere', verzerrte lieber als geradlinige', mehrdeutige lieber als wohlartikulierte' . . . Ich bin für verworrene Lebendigkeit im Vergleich zu vorhersehbarer Einheit. Ich beziehe Fehlschlüsse mit ein und verkünde Dualität."¹³ Der durchgreifende Erfolg dieser Proklamation

384

bedeutet, daß der Historismus wieder in Mode gekommen ist. Die Opposition gegen den Rigorismus läßt sich gut als Erlaubnis zur Charakterlosigkeit mißbrauchen. Die Schaltstellen sind leicht erkennbar: aus ehemaligen Avantgardisten wurden Gewährsmänner des breiten Konsensus kommerzieller Architektur. Der Protest gegen sie operiert nun mit der Umkehrung der Ideale der vorhergegangenen Generation. Die unmittelbare Gefahr besteht darin, daß die Opposition gegen den Modernismus seine berechtigten Erkenntnisse vergißt. Ein Blick in die Fachzeitschriften zeigt, wie bedenkenlos im "Post-Modernismus" auf Versatzstücke der Geschichte zurückgegriffen wird. Die Haltlosigkeit der mehrere Epochen überspannenden Hermeneutik wird in Gebäuden realisiert. Geschichtstheorie und Architekturpraxis stehen in der Reflexion über diesen Zustand vor derselben Frage: Gibt es einen Maßstab, an dem beide Seiten das Überholte und das Aktuelle messen können? Ohne einen solchen Standard fallen die Interessen und die historischen Legitimationen, mit denen sie sich umgeben, auseinander. Ist quer zu ihren Umwälzungen Kontinuität zu finden? Geschichte hängt an Interessenstandpunkten, die sich in ihrem Verlauf selbst verändern. Die Debatte um das Ornament ist ein guter Beleg für diese allgemeine These. Hat es einen Sinn, hinter die augenscheinliche Inkommensurabilität der Entwicklungsstadien zu fragen? Nur so ließe sich mehr von der Geschichte lernen, als daß nichts von ihr zu lernen ist.

Jeder Umbruch einer Interessenslage bedeutet die Gefährdung der Identität einer sozialen Gruppe. Die Frage ist, ob es über die Identifikation mit dem, was nicht mehr wirksam ist, und die Entscheidung für einen völlig neuen Anfang hinaus Möglichkeiten gibt, die Krise zu bewältigen. Ich habe das Ornament zu Versuchszwecken der Belastung dieser Suche unterworfen. Nur unter einer Perspektive, die die Problematik dieser Krise mit einschließt, sollte die Auseinandersetzung mit dem Wien der Jahrhundertwende stattfinden. Dann muß sich mindestens an unserem Beispiel zeigen lassen, daß die simultane Verlagerung des Interesses und der sachlichen Prioritäten am Ornament Kontinuität nicht einfach aufhebt. Die Versuchung, Loos und Venturi von zwei ganz verschiedenen

Dingen sprechen zu lassen, liegt nahe. Aber wenn man von ihrem Streit etwas erwartet, wenn es überhaupt ein Streit ist, bezieht er sich auf einen gemeinsamen Standpunkt. Die Aufgabe, gegen das Auseinanderdriften der Diskurse eine historische Perspektive zu gewinnen, besteht dann darin, eine Konstruktion zu versuchen, in der die Gegenpositionen in ihrem Verhältnis verständlich werden. Geschichte in der Krise des Interessensumschwungs verlangt die Detailarbeit von Analysen, die tiefer gehen, als die leicht verfügbare Feststellung, daß verschiedene Sprachspiele einander nicht vertragen. Der Preis dafür, es bei der Feststellung eines "Paradigmenwechsels" zu belassen, ist der Verlust der Aussicht auf Entwicklung. Dann zerlegt sich Geschichte in archivarische, ideologische und unterhaltsame Aktivitäten. Um in der durch das Geschichtsbewußtsein selbst herbeigeführten Krise der Geschichte den Überblick nicht soweit zu verlieren, daß sich die ganze Fragestellung auflöst, sind Hilfskonstruktionen nötig, die am Gebäude weiterbauen lassen. Im Fall des Ornaments ist das der Rückbezug auf die neutralen Elemente seiner Definition. Nicht das Mitschwimmen in einer geschichtlichen Strömung, sondern die sachgerechte Auseinandersetzung mit den Inhalten, die in ihr transportiert werden, hält Geschichte aufrecht. Ohne diesen einen Schritt über die Macht der Zustände hinaus bleiben die Zustände voneinander isoliert. Die Dissoziation von aussichtslosem Widerspruch und geschichtsloser Analyse, die Krisensituationen charakterisiert, ist rückgängig zu machen, wenn Geschichte mehr bieten soll, als Bestätigung, Begütigung oder Bestürzung. Die folgenden Bemerkungen über das

Ornament versuchen, diese Andeutungen am Beispiel zu präzisieren.

Es gab Zeiten, in denen Ornamente keine Probleme verursachten. Heute ist das Ornament ein Zeichen der Gebrechlichkeit am Kunstwerk, ganz abgesehen davon, was man von ihm hält. Die unterschiedlichen Einschätzungen kommen daher, daß man die Schwäche beseitigen oder eingestehen will. Die erste Lösung tendiert zu Konstruktionen von perfekter innerer Stimmigkeit, die zweite gestaltet Brüche (oder läßt sie zu). Eine Reihe

386

klassifikatorischer Unterscheidungen drängt sich zur Charakteristik des Dilemmas auf: Klassik/Romantik, Ernst/Ironie, System/Diskrepanz. Das Ornament hat Teil an der weiterreichenden Auseinandersetzung um die Gestalt, die Gebrauchsgegenstände, Kunstwerke, Theorien und Weltanschauungen unter dem Druck von Systemzwang und Konfusion annehmen sollen. Zur Verdeutlichung kann man an Initialen in Meßbüchern denken. In einem mittelalterlichen Missale ist der reiche Schmuck der Anfangsbuchstaben nicht Ornament in unserem Sinne. Die Unterscheidung zwischen bloßer Syntax und semantischer Komponente greift nicht, das Meßbuch ist insgesamt ein "Lob des Herrn".¹⁴ So können wir mit ähnlichen Erscheinungen nicht mehr umgehen. Sie verkörpern eine Entscheidung im dargestellten Konflikt und fordern eine Stellungnahme zu dieser Entscheidung heraus. Die Wahl, die dabei getroffen wird, ist unweigerlich die Besetzung einer historischen Position. Wir haben jedoch gesehen, wie zeitgebunden diese Entscheidungen sein können. Woher sollen die Richtlinien bei der Platzwahl kommen? Hier tritt die Hilfskonstruktion in Kraft. Ornament ist eine Stellungnahme im Konflikt von Homogenität und Spaltung. Es ist in sich geschlossen, aber Hinweis auf eine Unabschließbarkeit im Ganzen. Mit Bezug auf diese Analyse kann sich das Interesse am Ornament artikulieren, ohne sofort der einen oder anderen Partei zugerechnet zu werden. Der wichtige Unterschied besteht darin, wie mit dem Motiv etwas voreiliger ästhetischer Befriedigung umgegangen wird. Venturi hat gesehen, daß die Gebäude des Funktionalismus globale Ornamente sind, die den Widerspruch zwischen ästhetischer Vollkommenheit und Kontext auf die Betrachter abwälzen. Er nennt sie "Enten", nach dem Laden, der die Gestalt einer Ente hat, weil in ihm Enten verkauft werden.¹⁵ Die Alternative ist für Venturi der "verzierte Schuppen", an dem Symbolismus und Funktion auseinanderfallen. Aus der Geschichte, mit Hilfe dieser Typologie, zu lernen, heißt offensichtlich, sie produktiv auf gegenwärtige Probleme anzuwenden. Venturis theoretische Strategie ist nicht ganz klar. Einerseits erkennt er an, daß maßgebliche Vorbilder, z.B. Kathedralen mit kreuzförmigem Grundriß

387

und hochsymbolischer Fassade, "Enten" und "verzierte Schuppen" sind. Andererseits ergreift er für eine Möglichkeit, den Schuppen, Partei.¹⁶ Diese Zweigleisigkeit ist ein Signal der kritischen hermeneutischen Situation. Geschichte aktualisieren bedeutet, das ganze Spektrum der Möglichkeiten anzuerkennen und zusätzlich eine zu wählen. Ein Urteil darüber, ob das Venturi gelingt, ist Sache der Architekturkritik. Die Aufgabe ist aber natürlich nicht auf die Architektur beschränkt. Die Theorie des Ornaments muß in analoger Weise inklusiv und exklusiv gestaltet sein. Nach unseren Voraussetzungen bedeutet das, den Systemzwang und sein Dementi am (Kunst-)Werk voneinander nicht zu trennen. Das Endresultat der Überlegungen soll der gemeinsamen Wirksamkeit beider Faktoren gerecht werden.

Versprechen brechen

Die veränderten Umstände verbergen, daß die Manifeste des Modernismus und Postmodernismus eine ziemlich ähnliche Auffassung von bedürfnisorientierter Architektur aufweisen. Beide sind gegen unnötigen Aufwand, Venturi fügt bloß hinzu, daß auch ein Quantum Symbolismus nötig ist. "Die Argumentation Venturis läuft auf eigenartige Weise parallel zur Argumentation von Loos. Die Bedürfnisse verlangen den Schuppen; der Schuppen sollte nicht in einen skulpturähnlichen Baukörper verwandelt werden, der teurer und von der unmittelbaren Erfüllung der Bedürfnisse weiter entfernt ist."¹⁷ Gewöhnlich wird die Position Loos' als radikale Verbannung symbolischen Beiwerks beschrieben, doch dieser Radikalismus ist ironisch, alles andere als funktional. Vom Standpunkt des Interesses an beiden Seiten zugleich ist eine vertiefende Lektüre seines Pamphlets möglich. Die Suche nach Anhaltspunkten für die Doppelperspektive ist nicht schwierig. Ausgehend von der Unterwanderung des Pathos der Avantgardeprophetie läßt sich Schritt für Schritt eine Charakteristik des Ornaments freilegen, die direkt in die Gegenwartsproblematik eingreift. Erster Schritt: Wir brauchen keine Ornamente, aber wir bewundern

388

jene der Vergangenheit. "Der moderne mensch, der das ornament als zeichen der künstlerischen überschüssigkeit vergangener epochen heilig hält, wird das gequälte, mühselig abgerungene und krankhafte der modernen ornamente sofort erkennen."¹⁸ Zweiter Schritt (über Loos hinaus): Der moderne Mensch ist seiner selbst nicht mehr so sicher, der Fortschrittsoptimismus ist dahin. Drittens (Rückanwendung dieser These): Wenn sich die scharfe Trennung zwischen überholt und modern auflöst, dann auch die Grenze zwischen künstlerischem Überschuß und Mühsal. "Da das ornament nicht mehr organisch mit unserer kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der ausdruck unserer kultur."¹⁹ Es hat "keine eltern und keine nachkommen, keine vergangenheit und keine zukunft".²⁰ Da die Berufung auf eine organische Kultur nicht mehr greift, dreht sich die Loos'sche Bewertung um: gerade weil das Ornament "nicht entwicklungsfähig"²¹ ist, bezeichnet es den Zustand, in dem die Fortsetzung der Kultur der Dissonanz unakzeptabler Stimmigkeit und unschöner Verhinderung abgewonnen werden muß. Die Zusammenschau der Kritik am Ornament und der Konsequenzen, die aus der Veränderung einiger ihrer Voraussetzungen folgen, führt nicht zum unkritischen Historismus zurück. Die hermeneutische Operation an Loos vermittelt das Bewußtsein einer Anspannung, die sich nicht von selber löst. Anders als in der Denkfigur der verborgenen Widersprüche, die auf eine Auflösung hintendieren (einer Lieblingsidee des Fortschrittsglaubens), haben wir es mit einem Zusammenhang zu tun, dessen Widersprüche offen bleiben.

Es geht nicht darum, aus einem "tieferen" Verständnis von Loos Anregungen für die Gegenwart zu gewinnen. Im Rahmen der Auswertung von Geschichte ist das natürlich legitim. Aber unsere Frage hatte eine andere Richtung: Geht Geschichte nicht an solchen Auswertungen zugrund? Um diesem Skeptizismus zu entgehen muß man zeigen, daß sie in nichts anderem als in mehr oder weniger geglückten Transformationen der Vergangenheit besteht. Man kann nicht automatisch aus ihr lernen, es kommt auf die investierte Anstrengung an. Das Ornament als Merkmal nicht in einem Entwurf erfaßbarer Probleme ist ein

389

Prüfstein dieser Theorie. Ein schönes Beispiel für die Fruchtbarkeit der vorgeschlagenen Betrachtungsweise bietet A. Bammers Analyse der Verwendung altgriechischer Grabmotive zur Dekoration von Hausfassaden durch einen historistischen Architekten. "Hauserverwendet als Schmuck der Fensterbekrönungen wörtliche Zitate klassischer griechischer Gräber . . . Er muß dies in voller Absicht und nicht mangels eigener Vorbilder getan haben, denn er war 1862 und 1873 in Griechenland und hatte Gelegenheit, sich selbst einen Formvorrat anzulegen."²² Bammers Kommentar: "Diese griechische Gräber zitierende Fassade ist ein hervorragendes Beispiel der Abwehr der Existenzbedrohung, wie sie selten offen zugegeben, in der bürgerlichen Gesellschaft Wiens latent brodelte."²³ Der Gedanke bedarf nur einer kleinen Drehung, um in die über Modernismus und Postmodernismus hinausreichende Konzeption vom Ornament zu passen. Die Bedrohung durch den Tod ist nicht auf das Wien der Jahrhundertwende beschränkt. Eine der Gestalten, unter denen das Eingeständnis, daß sie nirgends fugenlos verarbeitet werden kann, auftritt, ist das Ornament. Grabschmuck auf den Häusern ist nicht nur Dämonenbeschwörung, sondern auch stille Subversion. Das Beispiel weist in eine Richtung, in der das Ornament nicht mehr als Zankapfel gerade aktueller Strömungen fungiert, sondern als Kristallisationspunkt der erst zu entwickelnden Auseinandersetzung zwischen Tendenzen, alles ernst zu nehmen und dem zeitweiligen Ausweichen vor diesem inhaltlichen Diktat ins Formenspiel. Diese Aussicht entwickelt sich nicht von selbst aus einer der zitierten Positionen. Sie ist ein Ergebnis der Reflexion über die Krise, in die ihre Auseinandersetzung steuert. Geschichte zu haben erfordert, neue Interessen zur Geltung bringen zu können, sonst bleibt sie ein Sammelplatz außer Kurs geratener Gedanken und Verhaltensweisen. Insofern behält Heideggers Lehre von der unvermeidlichen Gewalttätigkeit geschichtlich wirksamer Entwürfe recht.²⁴ Die "Pflege des Geschichtsbilds" ist kaum weniger positivistisch als die Fiktion, ganz von vorne anfangen zu können. Darum beginnt dieser Artikel in der Mitte der Schwierigkeiten - wenn beide Pläne scheitern.

"Versprechen brechen" ist eine Kurzformel für die Nichtidentität von Geste und Erfüllung, aus der das Ornament entstehen kann. Das Interesse an dieser Unstimmigkeit, im Gegensatz zur Anstrengung, ihre Spuren zu beseitigen, ist eine Triebkraft künftiger Entwürfe unter dem Einfluß zweier Gestaltungsmomente. Beschränkung auf Garantie und Verlässlichkeit oder auf innere Vielfalt und Überraschung ist selber eine aufgezwungene Wahl. Ihrer Gesetzlichkeit hat sich schon Loos zu entziehen gesucht, indem er seinen Ernst ironisierte. Das Manifest, das jetzt zu schreiben wäre, handelt von der Notwendigkeit, Totalität, ihre Unzulänglichkeit, die unvermeidlichen Defensivmaßnahmen und ihre unverminderte Anziehungskraft simultan als Thema zuzulassen. Die faktisch notwendigen Mischungen von Direktheit und Distanz sind nicht durch ein Rezept zu geben. Aber in einer Situation, in der die Bedürfnisse nach Ganzheit sofort Klischee und die Erfahrung der Entfremdung sofort zur unumstößlichen Tatsache wird, ist nur mit einem solchen hochkomplexen Bündel von Motiven durchzukommen. "Versprechen brechen" ist aber nicht nur eine Abkürzung heute akzeptabler Gründe für Ornamente, sondern auch eine Kurzformel für Krisen der Geschichte, speziell: in Wien. Die Schwierigkeiten unseres Themas kommen hauptsächlich aus dem Abbruch des Geschichtsverlaufes, der dem Wien der Jahrhundertwende noch bevorstand. Ihn in die Betrachtungen mit einzublenden, ist der einzige Weg, um aus ihnen an der richtigen Stelle wieder herauszukommen. An der Kreuzung zwischen Zukunft und Regression.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu Herbert Hrachovec, Learning not to learn from History. In: Raritan. A quarterly Review 1984 IV/I, S. 109 ff.

2 Anton Banuner, Architektur als Erinnerung, Wien 1977, S.10.

3 Ebenda.

4 Joseph Rykwert, The Necessity of Artifice, London 1982, S. 59. Vgl. auch Juan Pablo Bonta, Architecture and its Interpretation, New York 1979, besonders das Kapitel "Meaning and Being in Architecture", S. 11

5 Ebenda, S. 59.

6 Adolf Loos, Trotzdem. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, Wien 1982, S. 95.

7 Ebenda, S. 88.

8 Ebenda, S. 80.

9 Ebenda, S. 86.

10 Ebenda, S. 92.

11 Ebenda, S. 82.

12 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Stephen Izenour, Learning from Las Vegas: The forgotten Symbolism of Architectural Form, Cambridge 1977 (revised edition), S. 137.

13 Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture, New York 1977, S. 16.

14 Vgl. zu diesem Problemkreis Rudolf Arnheim, The Dynamics of Architectural Form, Berkeley 1977.

15 Venturi (wie Anm. 12), S. 87 ff.

16 Ebenda, S. 105, 128 ff.

17 Rykwert (wie Anm. 4), S. 99.

18 Loos (wie Anm. 6), S. 86.

19 Ebenda, S. 84.

20 Ebenda.

21 Ebenda.

22 Banuner (wie Anm. 2), S. 30.

23 Ebenda, S. 31.

24 Für eine genauere Darstellung vgl. H. Hrachovec, Vorbei. Heidegger, Frege, Wittgenstein. Vier Versuche, Frankfurt 1981, S. 38 ff, 89 ff, 123 ff.